tradición y creatividad

Ernst Gombrich

Tradición y creatividad de Ernst Gombrich.

Traducción y notas por Carlos Montes Serrano.

© 2005 The Gombrich Archive

http://www.gombrich.co.uk/papers.php

Nota del traductor: El presente artículo Tradición y Creatividad constituye el texto de una conferencia pronunciada por Ernst Gombrich en Amsterdam, en un Seminario presidido por la reina Beatriz de Holanda el 14 de octubre de 1982. El hecho de que sea un texto de una conferencia le imprime varias características: el autor debe mantener un diálogo ágil y ameno, sin tecnicismos, evitando –dado el lugar y el público– profundas especulaciones; se acude, como ejemplos ilustrativos, a pensadores y artistas holandeses; se omiten las citas y referencias bibliográficas. En nuestra traducción hemos procurado mantener todas estas cualidades; sin embargo, nos hemos permitido –pensando en el público interesado en estos temas– anotar el texto con citas y referencias a otros escritos de Ernst Gombrich. Tan sólo indicar, por último, que el cuidadoso estilo literario de Gombrich sufre notablemente en cualquier traducción; culpe el lector a quien escribe estas líneas las posibles deficiencias de estilo.

TRADICIÓN Y CREATIVIDAD

Cuando tuve el honor de ser invitado a participar en este Seminario organizado por la Royal Palace Foundation, me dieron a elegir una serie de temas relacionados con el arte. No tuve dificultad en seleccionar de entre ellos el de "tradición y creatividad" ya que por formación e interés soy historiador del arte, y las tradiciones, los estilos y las escuelas artísticas siempre han sido nuestro principal cometido de investigación. Por otra parte, he tenido además la suerte de haber estado relacionado con el Warburg Institute de la Universidad de Londres, destinado por su fundador, Aby Warburg, al estudio de lo que él denominaba como Das Nachleben der Antike, es decir, la Tradición Clásica, no sólo en el arte, sino también en la literatura y en el saber, en la filosofía y en la ciencia, en la sociedad y en las leyes [1]. De hecho, mi nombramiento en la Universidad de Londres fue el de profesor de Historia de la Tradición Clásica.

Dada mi formación, mi autoridad para hablar del arte moderno no puede ser mayor que la de cualquier otro profesional. Incluso puede que sea menos competente para contestar a la primera pregunta que podría venirles a la cabeza; la pregunta sobre cuál puede ser el futuro del arte y de nuestras tradiciones culturales. A menudo caigo en la tentación de citar las palabras iniciales pronunciadas por Churchill en Fulton, en las que afirmaba: «Estoy particularmente agradecido de que me hayan solicitado hablar del pasado en vez del futuro, ya que se mucho más sobre el pasado que sobre el futuro».

Sin embargo, debo alegar que al meditar sobre el urgente problema que me han propuesto, no podemos permitimos el lujo de comportarnos como unos "provincianos", ni en el tiempo ni en el espacio. Sólo un horizonte más amplio del que nos ofrece el presente nos puede ayudar en la tarea de orientación. En consecuencia, buscaré en el escrutinio del pasado, a partir de mis propias investigaciones y las de otros, el apoyo necesario para sustentar la principal tesis que me propongo someter a su discusión: la proposición de que la tradición y la creatividad no deben entenderse como dos fuerzas contrapuestas, pues la historia nos enseña que nunca se ha dado la creatividad sin una fuerte tradición.

ARTESANÍAS Y CENTROS DE EXCELENCIA

Podemos mirar hacia la historia tan lejos como queramos; a los días en que Salomón decidió construir su templo en Jerusalén. Leemos en la Biblia que mandó llamar a Jurám de Tiro, un fenicio lleno de sabiduría, conocimiento y habilidad para trabajar cualquier obra realizada en metal [2]. ¿Quién pondría en duda que este hecho refleja la situación, repetida con frecuencia a lo largo de la historia, de que en ausencia de una tradición local se acude a un maestro de un reconocido centro de prestigio? En siglos posteriores, por ejemplo, la ciudad de Damasco daría su nombre a unas espadas de gran calidad, mientras que en la Edad Media, en la región de Mosela se fabricarían magníficas obras de metal, como tantos bellos ejemplares que se custodian en los tesoros de las iglesias de Europa. Todos conocemos las alfombras persas, los encajes de Bruselas, los azulejos de Delft, la

porcelana de Dresde, los violines de Cremona, por citar unos cuantos ejemplos casi al azar. Y en tiempos más recientes, los relojes suizos, las cámaras fotográficas japonesas y, quizá, el whisky escocés.

Francamente, desconozco si algún historiador social se ha propuesto la tarea de investigar este fenómeno; pudiera ser que se encontrara con demasiadas variables como para hacer de él un tema provechoso de estudio. Es evidente que muchas tradiciones artesanales se desarrollan a partir de ciertos materiales, como el caolín o la laca, y, con ellos, a partir de herramientas específicas que son transmitidas, literalmente, de maestros a aprendices. Pero, como es obvio, lo más importante es esa clase de destreza que no se puede aprender de la noche a la mañana. Es decir, lo que los americanos denominan como el know-how[3]; un saber que es mucho más que un conocimiento teórico, ya que se trata de una especial sensibilidad frente al material y los problemas de estas artesanías, que acaban constituyendo algo así como una segunda naturaleza[4].

Una vez más, los psicólogos sociales deberían preguntarse cómo se produce esta segunda naturaleza. Indudablemente, un papel importante corresponde al temprano contacto del aprendiz con los criterios y métodos del taller, los cuales, a su vez, determinan el nivel de perfeccionamiento que debe alcanzar o incluso superar. Al acabar su aprendizaje, el artesano conoce, sin duda, todas las posibilidades y habilidades de forma casi instintiva; pero, sobre todo, tiene un sentido de la calidad, una ambición para producir algo digno de su artesanía y de su ciudad, que le llevará a despreciar atajos fáciles y sustitutos baratos. Todos aquellos que hayan tratado a un verdadero artesano –pues aún existen, aunque en menor número que en el pasado–, los que hayan tenido el privilegio de hablar con tales maestros, se habrán fijado en las altas exigencias morales que se imponen en su trabajo, en esa gran insistencia en la calidad que desde tiempo inmemorial ha venido distinguiendo a los maestros de cualquier artesanía.

Ahora bien, me dirán que hasta ahora sólo he mencionado ejemplos de la tradición y exaltado el papel de los oficios artesanos; ¿pero qué nos dice de la creatividad? Mi contestación sería que mientras prevalezcan tan altos criterios, la creatividad nunca dejará de faltar. Todos ustedes habrán escuchado al guía de un museo o de una casa de campo señorial llamar la atención, respecto a una pieza de artesanía, como puede ser un biombo o un armario, sobre el hecho de que nada fue realizado de forma mecánica, de que cada elemento es diferente de cualquier otro.

Y es que el impulso por descubrir las posibilidades y explorar la diversidad de soluciones, dentro de los estrictos límites de las tradiciones artesanales, siempre producirá novedad y originalidad. Pues el artesano aprende no sólo a copiar, sino a hacer variaciones, a explotar sus recursos al máximo y a sacar partido de sus habilidades hasta los límites que le permite y sugiere su tarea. Aunque esto suele ser lo habitual en cualquier maestro digno de este nombre, existen individuos excepcionales que llegan a trascender este alto nivel de exigencia y logran producir un artefacto que es la culminación de su tradición: pensemos por ejemplo, en un violín Stradivarius en Cremona, un Taj Mahal en la India, o en las vidrieras de la Belle Vierge de la Catedral de Chartres[5].

Con frecuencia se afirma que en muchas culturas del pasado no había una estricta división entre los que solemos denominar como artesanos y aquellos que llamamos artistas. Los constructores, escultores y pintores estaban organizados en gremios y tenían que seguir las reglas de la tradición, del taller, con sus jerarquías de oficiales, aprendices y maestros. A partir del Romanticismo ha habido artistas, como William Morris, que han ansiado recuperar aquellas condiciones del pasado a las que debemos tantas obras maestras.

Den por seguro que no he acudido aquí para recomendar una vuelta al sistema gremial en las artes, que tuvo tantos inconvenientes como ventajas. Pero como historiador del arte debo llamar su atención sobre el hecho de que estas instituciones artesanales, con sus tradiciones estrictas y perfectamente regladas, no siempre impedían la creatividad. Los grandes centros artísticos que aún denominamos como "escuelas" de pintura y escultura en torno al año 1500, especialmente el de Florencia, pero también el de Urbino, Venecia, Nuremberg o Amberes, proporcionaron las condiciones para uno de los períodos más creativos de la historia del arte: la época de Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, Giorgione, Tiziano, Durero y en el Norte, por ejemplo, Joachim Patinir, cuya contribución a la pintura de paisajes le asegura un modesto lugar en tan noble compañía.

EL ESTÍMULO DE LA CRÍTICA Y LA COMPETITIVIDAD ENTRE LOS ARTISTAS

No es cuestión de seguir enumerando tales escuelas y centros creativos, entre los que las ciudades de Holanda en el siglo XVII deberían, con toda seguridad, ocupar un lugar destacado. La cuestión que me gustaría suscitar es, más bien, si es posible ofrecer una explicación a estos episodios de la historia del arte. ¿No somos culpables, en ocasiones, de dar por sentado la existencia de estos prodigios? Los historiadores del arte estamos tan acostumbrados a reconocer la importancia de esos centros de excelencia que no reparamos en el hecho de llamar a una pintura o a un códice miniado como "provinciano" si apreciamos que éste no se encuentra a la altura de los cánones que son de esperar en esa clase de lugares que antes he mencionado. Pero, ¿por qué una obra producida en un taller provinciano, algo alejado del centro de los acontecimientos, no llega a alcanzar la excelencia? ¿Por qué un hombre de talento y originalidad no pudo haber vivido y trabajado en el lugar que quisiera, produciendo obras capaces de igualar o superar a las de los más renombrados creadores de su época?

Esta pregunta ocupó la mente del primer historiador del arte de la época moderna. Me refiero a Giorgio Vasari; y su contestación tuvo un fuerte enfoque sociológico. Vasari atribuyó la disminución de los niveles de perfección a la falta de competitividad. Y así, nos narra la razón por la que el gran Donatello, tras realizar sus magníficas obras en Padua decidió regresar a Florencia. Se dio cuenta –explica Vasari– que en Padua recibía demasiados aplausos y alabanzas, lo que resultaba peligroso para su arte; tal es así, que determinó volver a su ciudad de origen, donde a pesar de ser duramente criticado, esas mismas críticas le incitarían a trabajar con mayor tesón, pudiendo alcanzar una mayor gloria [6].

Vasari desarrolla esta misma idea en la vida de Perugino, donde ofrece tres razones por las que Florencia producía hombres perfectos en todas las artes. La primera es, de nuevo, el ambiente de crítica que reinaba en la ciudad; una innata libertad de opinión que no se satisfacía con la mediocridad y que no hacía acepción de personas. La segunda razón era que, en tal ambiente, aquellos que no trabajaban con tesón se hundían; Florencia tenía pocos recursos naturales, por lo que necesitaba hombres preparados y rápidos en su trabajo. La tercera razón, según el punto de vista de Vasari, era la extendida sed de gloria y honor que atribuía, literalmente, al aire de la ciudad; una tendencia a evitar quedarse rezagado respecto a los demás. Es verdad, añade Vasari, que una vez que un maestro se había formado en este estimulante clima podía emigrar al extranjero si así lo deseaba, y vender bien sus obras de artísticas gracias a la reputación de su ciudad, de modo análogo a lo que solían hacer los doctores de la universidad florentina. En las provincias, en otras palabras, se podía llevar una vida fácil, pero sólo al calor de un gran centro podían los hombres superarse a sí mismos [7].

Sabemos que Vasari no es el único que se refiere a estas cuestiones. Cuando Durero llegó a Venecia desde Nuremberg escribió, no sin sorpresa, que Jacopo Barbari, un grabador veneciano que había admirado en Alemania, no gozaba de alta estima en su propia ciudad. "La gente afirma –escribe Durero– que fuera tan bueno se hubiera quedado aquí"; en otras palabras, que hubiera tenido el valor de competir con sus rivales.

Si me he referido a estos testimonios es porque creo que hay algo de verdad en esta explicación sociológica de la excelencia artística. Lo que más resalta en ella es la importancia de una audiencia crítica, de un público de connoisseurs o entendidos capaces de discernir, cuyos elevados estándares críticos no permitan que el artista se conforme con cualquier cosa, sino tan sólo con lo mejor. En consecuencia, cuando hablamos de tradiciones, no podemos olvidarnos del papel del consumidor, del mecenas o del cliente, ya que constituyen un importante elemento en la ecuación. La competitividad de la que Vasari nos habla, aquella crítica e incluso aquella gloria, se basaba en la respuesta de un público capaz de distinguir y escoger entre lo bueno y lo mejor.

He hecho hincapié en otro lugar, a que, en mi opinión, la aparición de un público entendido no está confinada a las artes [8]. A toda manifestación cultural en la que exista alguna clase de exhibición o de habilidad, no le han de faltar sus connoisseurs o, como se les llama en ocasiones, sus fans. Pensemos en los distintos deportes y en las multitudes que atraen, en las representaciones musicales o en el teatro. Siempre habrá un círculo de seguidores que pueden discutir y apreciar los detalles, cuya respuesta contribuye a crear o a destruir las distintas reputaciones. Podemos fijarnos en la exhibición floral de Chelsea en Londres; no hay duda que hubo similares entendidos en el siglo XVII en Holanda, capaces de discutir sobre los tipos y las tonalidades de los tulipanes; es más, es probable que alguno de estos expertos se encuentre en esta audiencia. Cuando se crea un ambiente de este tipo, esta sensibilidad hacia los matices puede desarrollarse con un refinamiento mayor. Por lo que podemos afirmar, con toda seguridad, que el florecimiento de las artes ha dependido siempre de esta capacidad de respuesta.

CARÁCTER ACUMULATIVO DE LA TRADICIÓN

En cualquier caso, todo lo que venido afirmando sobre la formación de un público de entendidos, no llega a explicar el punto que estoy proponiendo debatir, la unión entre tradición y creatividad. Para acercamos un poco a una posible explicación tenemos que preguntamos con mayor insistencia qué se entiende por creatividad en las artes. La pregunta es apremiante, ya que la palabra ha sido un tanto infravalorada en nuestro siglo. En esto, como habitualmente sucede en los asuntos humanos, "el camino del infierno está pavimentado con buenas intenciones". Me refiero a esos admirables intentos de pedagogos y profesores que deseaban liberar a los niños de una instrucción vacía y de unas monótonas rutinas con el fin de sacar a la luz sus potencialidades. Alentaron a nuestros niños muy adecuadamente a usar sus lápices de cera, su plastilina o sus pinturas sin preocupación alguna y disfrutando con lo que surgía de sus manos. Se comprobó con placer que los productos de un aula de niños podían ser de una deliciosa variedad y originalidad, llenos de sorprendentes efectos en las combinaciones de color, de formas e incluso de expresiones faciales.

No deseo ser malentendido; pienso que esta liberación ha sido una verdadera conquista y no desearía que ésta se perdiera de nuevo. Pero estas ideas son más cuestionables en la teoría del arte y, especialmente, en la teoría de la creatividad. Las fortuitas salpicaduras de color que el niño produce sobre el papel pueden ser verdaderamente nuevas, en el sentido de que tales salpicaduras jamás habían sido vistas con anterioridad. Pero podríamos decir lo mismo de cada una de nuestras acciones. Afortunadamente no somos unos robots que producen siempre movimientos o reacciones estereotipados; somos seres humanos y nuestra actividad exige una cierta cantidad de libertad. Ser creativos, en el sentido más apropiado de la expresión, nos exige también ser selectivos, ser críticos y, como acabo de decir, ejercitar la elección. No es razonable que exijamos todo esto en las aulas infantiles, pero tenemos suficientes motivos para exigirlo a adultos responsables.

Considero que si existe una explicación de la unión entre la tradición y la creatividad, ésta se basa en el hecho de que la tradición proporciona al artista un contexto muy articulado en la que se pueden realizar descubrimientos significativos. Admito que estas palabras pueden parecer algo enigmáticas, por lo que debo explicarme situándolas en un contexto más amplio [9].

Se ha vertido mucha tinta sobre la cuestión de si existe progreso en el arte, o, para formular la cuestión de un modo ligeramente diferente, si puede decirse que las artes son acumulativas como lo son las ciencias. Por acumulativo queremos señalar que cada científico se basa en los logros de sus predecesores. Podemos pensar en la biología, donde Pasteur no hubiera avanzado sin los descubrimientos de Leuwenhoek; o en la tecnología, donde este carácter acumulativo es aún más evidente. La creatividad en la ciencia supone la forja de un eslabón más en la cadena de una tradición que se extiende hacia el pasado durante siglos e, incluso, milenios.

Pero también existen aspectos de las artes, tal como podemos observar en el pasado, que exhiben este carácter acumulativo; especialmente en el desarrollo de la representación

realista, cuestión que traté en uno de mis libros, Arte e ilusión [10]. El claroscuro de Rembrandt, la luz de los paisajes de Cuyp, o el modo en que Terborch pinta el terciopelo, pueden ser descritos como refinamientos y modificaciones de métodos desarrollados a lo largo de muchos siglos en una cadena ininterrumpida de tradiciones en progreso [11].

Tanto en el mundo antiguo, como de nuevo en el Renacimiento –recordemos a Vasari–, la historia del arte se escribió, de acuerdo con este punto de vista. Es decir, la historia de los progresivos inventos y descubrimientos que cada personaje relevante aportó a la mejora de las habilidades en la imitación de la realidad [12].

No debemos aceptar por más tiempo esta interpretación que presupone que el arte mejoró progresivamente a medida que se lograron nuevas invenciones técnicas. Este es, realmente, el tremendo error que hizo que el siglo veinte dudara de la validez de la unión entre tradición y creatividad. Aun respetando esta duda, ya que no disponemos de los datos históricos que señalé al principio, debemos intentar dar una nueva explicación y preguntamos cómo la tradición y la creatividad pueden interactuar en las artes, habida cuenta que las artes no pueden progresar exactamente igual a como lo hace la ciencia [13].

El progreso presupone la existencia de un objetivo o una meta; si uno desea volar debe construir cada vez mejores máquinas voladoras. Si se desea combatir las enfermedades, se debe descubrir el modo de luchar contra los microorganismos y los virus. El arte no tiene objetivos tan estables, de ahí que no podamos afirmar que progrese hacia una meta. Con todo, creo que se puede afirmar que las artes son acumulativas en el sentido de que pueden ser entendidas como un despliegue y crecimiento a través de una larga cadena de descubrimientos y aportaciones. Permítanme citarles el pasaje de mi libro El sentido de orden que he incluido en mi sumario: “La primera criatura (si es que hubo tal criatura), que cortó una ramita de sauce y se fabricó con ella un silbato, bien pudo haber sido un genio pero, por mucha grandeza que podamos adjudicarle, no hubiera podido convertir por sí sola este silbato en el complejo instrumental del órgano y escribir las fugas de Bach para órgano en el transcurso de una vida humana” [14].

Precisamente porque no es posible ni probable que pueda haber un objetivo determinado en las artes, como lo hay en la ciencia, el desarrollo del arte es acumulativo sin ser progresivo. El mismo medio artístico sugiere al artista nuevos efectos que puede explotar y explorar. Una vez que esos efectos son aceptados y disfrutados por el público, la siguiente inteligencia creadora puede comenzar desde allí y encontrar, a partir de nuevas combinaciones de esas configuraciones y estructuras, nuevas e inesperadas riquezas que transmitirá a sus sucesores.

INVENCIÓN Y DESCUBRIMIENTO

Esa tradición de maestría, de habilidad, a la que me he referido al hablar de las artesanías y de los centros de excelencia artística, ofrece a la inteligencia creadora un gran cúmulo de permutaciones a partir de las cuales puede llegar a seleccionar y desarrollar nuevas soluciones, mejores de las que obtendría si tuviera que empezar a

partir de un nivel más bajo de desarrollo. Todo esto equivale a decir que el artista no es tanto un inventor –un creador ex nihilo–, cuanto un descubridor, y que su campo de descubrimiento es su arte, su medio, su tradición [15].

Me he referido anteriormente a la música, pero el paradigma de una tradición imprescindible en nuestra cultura es, desde luego, el lenguaje. No se puede ser un poeta, un hacedor, sin el medio ya conformado del lenguaje, aunque sé que algunos han intentado eludir este medio recurriendo en su lugar a los ruidos. Y ya que el lenguaje es el paradigma de cualquier tradición cultural, la poesía, la articulación de pensamientos y sentimientos en ese medio, parece ofrecer también el mejor ejemplo de la relación que existe entre la tradición y la creatividad.

El gran crítico Ivor A. Richards, a quien tuve el privilegio de conocer en su vejez, cuando se había pasado de la prosa al verso [16], solía decir siempre que le felicitaba por algún poema que me mostraba, que «todo se encuentra en el lenguaje». Al principio, no era consciente de que en este comentario había algo más que la simple modestia de un maestro extremadamente humilde. Sólo llegué a comprenderlo cuando pude leer su hermoso ciclo de poesías Ars Poetica [17], del que me gustaría citar de nuevo al menos uno de los sonetos que puede ofrecemos otro texto para nuestra disertación:

Our mother tongue, so far ahead of me,
Displays her goods, hints at each bond and link,
Provides the means, leaves it to us to think,
Proffers the possibles, balanced mutually,
To be used or not, as our designs elect,
To be tried out, taken up or in or on,
Scrapped or transformed past recognition,
Thought she sustain, she 's too wise to direct.

lneffably regenerative, how does she know
So much more than we can? How hold such store
For our recovery, for what must come before
Our instauration, that future will owe
To what? To whom? To countless of our kind,
Who, tendings meanings grew Man 's unknown Mind.

No conozco una valoración de la tradición más conmovedora y adecuada que este elocuente tributo a “los innumerables individuos de nuestra especie que, ofreciendo significados, hicieron crecer la desconocida mente del hombre”.

No podemos hablar de un progreso en el lenguaje, tal como hablamos de progreso en la técnica. El lenguaje de la Biblia o de Homero es tan eficaz o más que nuestra lengua materna, pero aunque el lenguaje no es progresivo, es acumulativo, en el sentido en que he usado este término. No sólo porque tenemos más vocablos para conceptos, cosa que no es necesariamente una ventaja, sino porque el lenguaje es siempre creativo. No sólo da nombres a las ideas, sino que las formula; cristaliza pensamientos y emociones

que difícilmente puede decirse que hayan existido antes de que fueran articulados por una mente creadora [18].

Si esta afirmación sobre la creatividad del lenguaje les causa extrañeza, piensen por un momento no tanto en el lenguaje como en las lenguas. Cada una de ellas tiene diferentes maneras de articular nuestras experiencias vitales. Hay nociones que pueden expresarse en holandés, y que no pueden serlo en inglés, francés o alemán, y no digamos en chino; y viceversa.

Son estos significados, que se encuentran en el vocabulario y en las formas del lenguaje, los que debemos usar cuando deseamos expresamos. Las formas del lenguaje ya establecidas no son unas herramientas rígidas; son infinitamente flexibles y adaptables; permiten nuevas combinaciones y revelan nuevas posibilidades de articulación. El medio sugiere el pensamiento; el lenguaje es como un almacén apto para ser explorado, y el método de exploración es la inmersión en la riqueza de su tradición.

La tradición se hace creativa si el artista es realmente un creador, lo que sucede no sólo en el lenguaje sino en todas las artes. En arquitectura denominamos a sus elementos como motivos [19]. Cuando un artista trabaja dentro de una tradición arquitectónica, tal como hizo el arquitecto Van Campen en este magnífico Ayuntamiento, puede aprovechar todo un rico vocabulario derivado del pasado: columnas, arquitrabes, frisos, etc. Cada uno de esos elementos tiene su propia forma que implica asociaciones y significados, pero cada uno de ellos es capaz de permitir nuevas combinaciones y articulaciones nunca vistas con anterioridad. Lo mismo sucede con la música; una vez más, tenemos una tradición selectiva de tonos y combinaciones de tonos, de escalas y acordes, que el compositor relaciona en cualquier número de permutaciones, descubriendo en este proceso nuevas posibilidades y nuevos sentimientos nunca antes articulados. Cada arte mantiene una relación intensa con el medio, con su lenguaje específico. ¿No es verdad que podemos observar cómo Vermeer van Delft modificó y transfiguró el rico y sutil lenguaje de la pintura de género holandesa, hasta grados inusitados de refinamiento e intensidad?

Pienso que cualquier gran artista vive dentro y a través del medio artístico que ha escogido, y está constantemente ensayando nuevas posibilidades mucho antes de que haya puesto su pluma sobre el papel o su pincel sobre el lienzo. Siempre estará dando vueltas al calidoscopio de sus motivos, y sólo se detendrá cuando una nueva configuración se le presente con una fuerza especial.

Me gustaría arrojar también algo de luz sobre el hecho histórico de que el arte se alimenta del arte. Cuando al joven Rembrandt le preguntaron por qué no viajaba a Italia, tal como hacían la mayoría de los pintores, no respondió diciendo que a él no le interesaba Italia; sino que contestó que podía ver suficientes obras maestras de la pintura italiana en las casas de subastas de Amsterdam, y ¿habría alguien capaz de poner en duda cómo Rembrandt las estudió a fondo y asimiló en ellas todo aquello que pudo serle de utilidad?

Ahora bien, si admitimos que la tradición y la creatividad son como las dos caras de una misma moneda, podríamos preguntamos si puede haber una explicación al hecho de que las tradiciones dejen de ser creativas o, lo que es igual, a la desaparición de las tradiciones.

En mi opinión, esta importante pregunta, que a todos nos afecta, se plantea muy raramente. Y ello es debido a que nos hemos acostumbrado a refugiamos en metáforas que tomamos por explicaciones. De nuevo fue Giorgio Vasari, el padre de la moderna historia del arte, quien en el prefacio de su obra expresó su convicción de que el arte es semejante a la naturaleza, tal como se nos muestra en el cuerpo humano, por lo que tiene su nacimiento, crecimiento, vejez y muerte. Esta analogía es bastante seductora, pero con todo, no es más que una simple analogía [20]. Es más, si nos dejamos llevar por ella, nos impedirá buscar ulteriores explicaciones [21].

Existen muchas causas de muerte y muchas enfermedades que afectan al cuerpo humano; de igual forma, puede que también existan diferentes circunstancias que puedan contribuir a la muerte de las tradiciones culturales en todas las artes. Los críticos e historiadores que se enfrentan con estas complicadas situaciones de ruptura se refieren con frecuencia a algunas de ellas, pero ninguna explicación me parece lo bastante satisfactoria.

Se dice con frecuencia, que una tradición se agota porque todas sus posibilidades ya se han dado. En alguna ocasión he citado el veredicto de un músico italiano que manifestó esta opinión referida a su arte al historiador inglés de la música Charles Burney en 1770, cuando la música de Haydn y Mozart acababa de dar sus primeros frutos.

Lo cierto es, indudablemente, que nunca podremos llegar a conocer qué potencialidades pueden permanecer aún ocultas en una familia de formas antes de que un gran artista llegue y las saque a la luz. Con menos motivos podemos decir por qué a veces esto no sucede y por qué ciertas tradiciones dejaron de ser creativas y se fueron atrofiando hasta convertirse en una serie de rutinas repetitivas [22].

Lo que el estudio del pasado nos enseña es el hecho de que incluso tradiciones llenas de fuerza se han extinguido cuando han perdido el apoyo de un público de entendidos. Esta pérdida de apoyo puede no ser debida a una pérdida de creatividad por parte de los artistas, sino, más bien, a factores sociales conectados con los cambios en las modas.

Me he referido anteriormente a la gran obra de arte que nos alberga; una obra que nos lleva a contemplar las muchas facetas de la riqueza y articulación del lenguaje clásico que Van Campen y Quellinus trajeron a Holanda desde el sur [23]. Confío en no ser malentendido si también utilizo este edificio como ejemplo histórico del poder que confiere el prestigio para aplastar y destruir una tradición alternativa, sea cual fuese su vitalidad.

En su gran libro Dutch Civilization in the Seventeenth Century [24], Johan Huizinga recogió los siguientes versos dedicados por Constantine Huygens al arquitecto del edificio: "Van Campen, ganarás honor eterno, ya que del enrevesado estilo arquitectónico holandés quitaste las horribles y feas suciedades góticas".

A este respecto Huizinga comenta: "¡qué extraña valoración, qué falta de objetividad más desconcertante! ¿Realmente pensaba Constantine Huygens que las cosas eran tan malas y que todo lo que había precedido a Van Campen en Holanda, como las obras de Mendrick, de Keyser y Lieven de Key –lo que solemos denominar como el Renacimiento holandés– no eran más que basura pasada de moda? No puedo creerlo. Ya que entre todos los arquitectos, Huygens fue el menos influenciado por la plaga del clasicismo francés que acabaría privando a nuestra cultura nacional, en muchos aspectos, de un genuino vigor" [25].

Si ha habido un gran historiador de la cultura europea, éste fue Johan Huizinga [26]; y, sin embargo, ¿por qué razón describe el clasicismo francés como una enfermedad y una plaga? Sin duda porque juzgaba este cambio del gusto como un elemento de esnobismo social.

Hablando racionalmente, ninguna cuestión debería ser más íntima y personal que las preferencias en el gusto, que el disfrute del arte. Pero los hombres no son racionales; son sobre todo, extremadamente inseguros, profundamente preocupados por recibir la aprobación de los demás. El miedo a ser descubierto con un gusto equivocado, a ser objeto de bromas, o incluso a perder la estima del grupo social, es mucho más fuerte de lo que estamos dispuestos a admitir. El arte con el que nos rodeamos, como la ropa que utilizamos, debe ser de la clase adecuada si deseamos sentimos seguros. Pienso que en gran parte, fue el triunfo de esos valores sociales de refinamiento y elegancia lo que puso fin a lo que con acierto denominamos como la Edad de Oro de Holanda [27].

La historia nunca se repite; por lo que sería una torpeza comparar la crisis de las tradiciones en nuestro siglo con la crisis del siglo XVII. Pese a todo, creo que el historiador tiene derecho a preguntar si no existirá también en nuestros días una "plaga", una "enfermedad", que deberíamos aprender a identificar y si fuera posible, a resistir. Estoy convencido de que realmente existe esta enfermedad; lo que en su día fue un esfuerzo por lograr nobleza, hoy es un ansia de novedad. Se trataría de lo que el crítico americano Harold Rosenberg denominó como The Tradition of the New Feeds [28], basada en el prestigio del progresismo, en el culto al avant garde, en resumen, en toda esa ideología del cambio que Karl Popper ha denunciado en su crítica al Historicismo, a la fe en que la historia no puede equivocarse [29].

No sería preciso recordar que el efecto de esta nueva moda intelectual es precisamente el contrario al de la anterior. Si el ideal del refinamiento dio como resultado el temor a ofender las leyes del decoro, o al temor de que a uno le gustasen las obras de arte toscas y vulgares; las nuevas modas consideran el decoro como el principal enemigo, y el gusto burgués como un término oprobioso.

Lo que importa, en ambos casos, es la polarización del gusto, que viene a ser un verdadero peligro contra el auténtico discernimiento. En vez de preguntamos si un artista, un crítico o incluso un historiador del arte es bueno o malo, nos conformamos con saber en qué campo está –tema del cual tengo abundante experiencia personal–.

No es difícil mostrar el modo en que el artista de este siglo ha sido expuesto a esta "plaga". Los rápidos avances de la tecnología y la ciencia, las agitaciones sociales y los

nuevos medios de comunicación han tenido un profundo e inquietante efecto. En una atmósfera de tal inseguridad, el asunto se simplifica tremendamente si uno puede seguir la moda del momento. Ésta nos ofrece una contraseña, una piedra de toque con la que podemos distinguir aquello que es apropiado de lo que debe ser rechazado. Es más, es precisamente esa actitud la que puede tener un efecto devastador sobre la creatividad de los artistas. Nada es más fácil que desmantelar una tradición que se extiende a través de siglos o milenios; cambiar el órgano por el silbato o quizá por unos simples chillidos inarticulados. Pero ¿por qué hay que aplaudir, y no deplorar, el sacrificio de una de las auténticas glorias de la humanidad?

Imaginemos una propuesta de rehacer esta noble sala del Ayuntamiento de Amsterdam volviendo todas las columnas y pilastras hacia abajo, con los capiteles descansando en el suelo, y con el techo, tal vez, pintado de rojo y hundido en su mitad. Les invito a elaborar a su capricho una propuesta de este cariz. Seguramente ese proyecto se convertirá en un tema de debate, habría luchas encarnizadas en favor y en contra, incluso los futuros libros de historia habrían de recoger esta propuesta. Doy por hecho que todo ello tendría alguna gracia, pero es evidente qué este proyecto sería un verdadero insulto para la obra maestra de Van Campen y una tremenda frivolidad. Tal acto de vandalismo intelectual permanecería, según mi punto de vista, esencialmente estéril; no sería una obra de arte sino un simple intento de llamar la atención.

Si estos son realmente los síntomas de la enfermedad, el único remedio reside en insistir en el poder creativo de la tradición. No es que la mayoría de los artistas contemporáneos necesiten de tal sermón. Los grandes maestros de este siglo, no menos que los de las épocas pasadas, han sabido explorar y explotar su herencia con fines creativos. Pero en las presentes circunstancias no es fácil ser artista. No podemos ayudar a esos hombres y mujeres a encontrar su camino, pero al menos podemos abstenemos de bombardearles con los vacíos eslóganes sobre la creencia en el progreso, que les incite a expresarse a sí mismos o a nuestra época en sus obras. Sea cual fuere el significado de la creatividad en los parvularios infantiles, en el mundo del arte tenemos la obligación de ser infinitamente más exigentes.

Por mi parte, como historiador del arte, me gustaría recordar a mis contemporáneos aquello que los seres humanos fueron capaces de alcanzar en el pasado, confiando en que la memoria de esos prodigios también pueda inspirar a los artistas de mi época a buscar los más altos valores de una genuina creatividad [30].

NOTAS

1. Aby Warburg (1866-1929), historiador del arte y fundador del Instituto que lleva su nombre. Sus trabajos de investigación se centran en las ideas, conceptos y mentalidad del Renacimiento italiano y su transformación en imágenes mitológicas y astrológicas. Su principal aportación fue la fundación del Die Kulturwissenchaftliche Bibliothek Warburg en Hamburgo. Con la llegada de los nazis, en 1933, la Biblioteca e Instituto se trasladó a Inglaterra, incorporándose como un centro de investigación especializado –el Warburg Institute– a la Universidad de Londres. El lema que presidió todo el trabajo de Aby Warburg fue la insistente pregunta "Was bedeutet das Nachleben der Antike?" (¿cuál es el significado de la herencia de la civilización antigua?). Tras el traslado a Inglaterra se traduciría, en cuanto lema del Instituto, como «La pervivencia de la tradición clásica». Ernst Gombrich se ocupa de Aby Warburg en dos ocasiones: en la biografía Aby Warburg, An Intellectual Biography (Londres 1970), y en el artículo "The Ambivalence of the Classical Tradition, The Cultural Psychology of Aby Warburg" recogido en Tributes, Interpreters of our cultural tradition, Oxford 1984.

2. Cfr.: Crónicas, 2, 6-14.

3. Literalmente saber-como; o, utilizando la acepción aristotélica "saber práctico".

4. Sobre el concepto de segunda naturaleza, se puede cfr. E.H. GOMBRICH, "The Necessity of Tradition" en Tributes, p. 189 y ss.; también El Sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas, Barcelona 1980, p. 98 y ss.

5. Sobre el carácter creativo de las tradiciones, se puede cfr. E.H. GOMBRlCH, "Arte y autotrascendencia" en Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte, Barcelona 1981, p. 146 y ss.

6. El pasaje de Giorgio Vasari dice así: "Como en Padua todos los hombres inteligentes lo elogiaban y consideraban maravilloso, determinó volver a Florencia alegando que, si permanecía más tiempo, las alabanzas continuas le harían olvidar todo lo que sabía; en cambio, regresaría con satisfacción a su lugar natal porque allí siempre lo difamaban y esta difamación lo incitaba a estudiar y contribuía a su mayor gloria". Cfr. Vidas de Pintores, Escultores y Arquitectos ilustres, El Ateneo, Tomo I, Buenos Aires 1945, p. 264.

7. Cfr. la "Vida de Pietro Perugino" en Ibídem, p. 399. Sobre este tema se puede cfr. "El estímulo de la crítica en el arte del Renacimiento", en E.H. GOMBRICH, El legado de Apeles, Madrid 1982, p. 205 y ss.

8. Cfr. E.H. GOMBRlCH, "Historia del arte y ciencias sociales" en Ideales e ídolos, p. 156 y ss. Sobre este tema también se puede cfr. J. HUIZINGA, Homo Ludens, Madrid 1984.

9. Sobre la creación de estructuras u órdenes complejos basados en la tradición se puede cfr. E.H. GOMBRICH, "La Madonna della Sedia de Rafael" en Norma y forma, Madrid 1984, p. 151 y ss. También El Sentido de orden, p. 101 y ss.

10. E.H. GOMBRlCH, Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona 1982.

11. Albert Cuyp (1620-1691) perteneciente a la escuela holandesa de pintura, con su obsesión por los problemas de la luz, el estudio de interiores, los bodegones, el paisaje y el retrato. Gerard Terborch (1617-1681), su obra marca un hito en la pintura holandesa; capta con la mayor elegancia la vida íntima de la sociedad de su época; genial retratista; en su tratamiento del color es tan sólo superado por Vermeer.

12. Sobre la idea de progreso en el Renacimiento, cfr. E.H. GOMBRlCH, "La concepción renacentista del progreso artístico y sus consecuencias" en Norma y forma, p. 13 y ss.

13. Sobre este tema, cfr. E.H. GOMBRICH, "Style" en Internacional Encyclopedia of the Social Science, vol. XV, Nueva York 1968. También, J. ACKERMAN, "A Theory of Style", en The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. XX, 3, 1962.

14. El Sentido de orden, p. 268.

15. En sus distintos escritos, Grombrich procura adoptar un esquema metodológico coincidente con el de su amigo Karl Popper. En este sentido, la evolución de las ciencias –la lógica de la investigación científica– se basa más en descubrimientos que en invenciones. Aplicando a las tradiciones artísticas, este concepto se enlaza con aquella afirmación de H. Wölfflin de que "todo gran arte precisa de una gran tradición". En las grandes tradiciones se encuentran en potencia –esperando ser descubiertos y desarrollados– los gérmenes de insospechados hallazgos creativos. Sobre este tema cfr. El Sentido de orden, p. 246 y ss., Arte e ilusión, p. 278 y ss., "Arte y autotrascendencia" en Ideales e ídolos, p. 146 y ss., "El descubrimiento visual por el arte" en La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica, Madrid 1987, p. 13 y ss.

16. Ivor Armstrong Richards (1893-1979), autor de diversos trabajos relacionados con la crítica literaria y la lingüística. Su obra más conocida, publicada en el año 1923 con C. K. Ogden, es The Meaning of the Meaning. En los años cincuenta, cuando su fama como investigador era por todos reconocida, inesperadamente comenzó a publicar su obra poética; de ahí que Gombrich comente que lo conoció cuando había pasado de la prosa al verso. Sobre Richards, cfr. E.H. GOMBRICH, "The Necessity of Tradition. An Interpretation of the Poetics of I.A. Richards", en Tributes, p. 185 y ss.

17. "Ars Poetica" en New and Selected Poems, Manchester 1978. Una posible traducción de este soneto sería la siguiente: "Nuestra lengua materna, tan delante de mí/ Muestra sus bienes, insinúa a cada vínculo y eslabón,/ Proporciona los medios, nos permite pensar,/ Ofrece las posibilidades, mutuamente equilibradas,/ Para ser o no usadas, a nuestra elección,/ Para ser probadas, para ser elegidas,/ Eliminadas o transformadas sin que pueda reconocérselas/ Aunque sirve de sostén, es demasiado sabia para dirigir/ Inefablemente regenerativa, ¿cómo sabe/ mucho más que nosotros? ¿cómo tiene tal acopio / para nuestra recuperación?, pues lo que debe venir antes / de nuestra instauración, ese futuro se lo debemos / ¿a qué? ¿a quién? A innumerables individuos de nuestra especie/ los cuales, ofreciendo significados, hicieron crecer la desconocida mente del hombre".

18. Las ideas aquí expuestas, en relación con el lenguaje y su carácter creativo –en cuanto que articula nuestra experiencia– las desarrolla Gombrich en su artículo sobre Richards, antes citado, recogido en Tributes, p. 185 y ss.

19. Gombrich utiliza el término motives; en castellano la palabra tiene más sentido en las otras artes. Así nos referimos a los motivos iconográficos de la pintura; aunque también hablamos de los motivos clásicos de un cuadro o de un edificio.

20. Ver, por ejemplo, la Introducción a la segunda parte de su obra; G. VASARI, op. cit., p. 189 y ss.

21. Gombrich, de acuerdo con K. Popper, indicará insistentemente que toda explicación científica –lo que habitualmente entendemos por una teoría– debe estar abierta a la falsación, a poder ser sometida a crítica; por otra parte, toda buena explicación científica abre nuevos problemas, y abrir un nuevo problema a investigar, en opinión de Gombrich y de Popper, es más importante que cerrarlo. Por eso Gombrich siempre ha evitado y criticado las teorías que pretenden encorsetar el mundo del arte en explicaciones globalizantes; llegando a afirmar en El Sentido de orden, que su intención era "meramente la de formular problemas; la de abrir cuestiones, no la de cerrarlas" (p. 41). El peligro de las teorías globalizantes, afirmará en otra ocasión, no es el de ofrecer explicaciones erróneas, sino el de impedir toda posterior investigación histórica. Cfr. "Arte y saber histórico" en Meditaciones sobre un caballo de juguete, Barcelona 1968, p. 139 y ss.

22. Sobre el desarrollo de las tradiciones y estilos, cfr. El Sentido de orden, especialmente "La psicología de los estilos", p. 251 y ss.

23. Jakob van Campen (1595-1657), arquitecto de la corte de los Orange, proyecta en la Haya el año 1633 la primera residencia de estilo clásico internacional, el Mauritshuis, y posteriormente el Ayuntamiento

de Amsterdam. En cierto sentido, al acudir al clasicismo, su estilo representa un empobrecimiento respecto a las tradiciones vernáculas.

24. J. HUIZINGA, Dutch Civilization in the Seventeenth Century, Londres 1968. La versión original en holandés de Constantijn Huygens es la siguiente: Van Campen, dien de eer voor eeuwich toe sal hooren Van't blinde Nederlands mis-bouwende gesicht, De vuyle Gotsche schel te hebben afgelicht.

25. Heindrik de Keyser (1565-1621), levanta en Amsterdam varios edificios civiles y religiosos; estos últimos de planta radial para adaptarse al culto de la Reforma que gira en torno al púlpito. Lieven de Key (1560-1627) construye el Mercado de los Carniceros, el Peso público de Haarlem, y el Palacio Comunal de Leyden. Esta arquitectura define el Renacimiento holandés con fuertes rasgos vernáculos: piñones escalonados, altas ventanas, pilastras, utilización de la piedra y el ladrillo jugando con contrastes cromáticos, etc.

26. Johan Huizinga (1872-1945), holandés, historiador de la cultura europea. El libro El Otoño de la Edad Media (1919) le dio una notable fama. Otros libros conocidos son la biografía de Erasmo de Roterdam, In the Shadow of Tomorrow (1935) y Homo Ludens (1938). En castellano se publicó una serie de ensayos con el título de El concepto de historia y otros ensayos, México, 1977. Gombrich siempre ha manifestado un gran respeto y admiración por la persona y obra de Huizinga; a él le debe su interpretación del carácter lúdico de la cultura al arte. Cfr. "The High Seriousness of Play. Reflections on Homo Ludens by H. Huizinga" en Tributes, p. 139 y ss.

27. Sobre los cambios en las preferencias y en el gusto artístico, cfr. "La lógica de la Feria de las Vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de modas, estilo y gusto" en Ideales e ídolos, p. 71 y ss.

28. No es traducible esta expresión, ya que una traducción literal carecería de sentido. En este contexto, podría ser traducido por el término español de paniaguados.

29. Cfr. K. POPPER, La Miseria del Historicismo, Madrid 1984. No debemos confundir el término historicismo acuñado por Popper para englobar cierta filosofía de la historia basada en diversas ideas de cariz hegeliano –determinismo, holismo, futurismo, idea de progreso, Zeitgeist, etc.– y el "historicismo artístico", en cuanto recurso a estilos históricos del pasado, tal como lo utiliza N. Pevsner en su conocido artículo "El retorno del historicismo", publicado en 1961 en el Journal of the Royal Institute of British Architects. Gombrich, de acuerdo con Popper, someterá a una fuerte revisión crítica a las metodologías historicistas en la teoría e historia del arte, desmontando las falacias de la Geistesgeschichte centroeuropea, con su tendencia a buscar un origen o centro común a todas las manifestaciones de una cultura; sus principales escritos, a este respecto, se recogen en Ideales e Ídolos, en especial en los artículos, "En busca de la historia cultural" (p. 29 y ss.) y "La lógica de la Feria de las Vanidades" (p. 71 y ss.); también "The Father of Art History. A Reading of the Lectures on Aesthetics of G. W. Hegel" en Tributes, p. 51 y ss.

30. Sobre E.H. Gombrich se han publicado en nuestro país: J. LORDA y C. MONTES, E.H. Gombrich: marco conceptual y bibliografía, Pamplona 1985; C. MONTES, Creatividad y Estilo, el concepto de estilo en E. H. Gombrich, Pamplona 1989; y el de mayor interés: J. LORDA, Gombrich, una teoría del arte, Eiunsa, Barcelona 1991.